



Processo de criação de narrativas

MÍMESE E CATARSE

Ao retornar ao livro X de *A República*, de Platão, percebe-se uma preocupação não apenas estética, como também ética do fenômeno ficcional. Segundo sua metafísica, há um dualismo representado pelo mundo inteligível e o mundo sensível.

O mundo inteligível (mundo das formas ou das ideias) é representado por um conjunto de conhecimentos inatos ao homem, ou seja, um conhecimento prévio que permite a identificação dos objetos dispostos ao redor dos indivíduos desde o nascimento. Tudo o que existe no mundo é, na verdade, uma representação imperfeita das formas primordiais do mundo inteligível, que existe fora do tempo e do espaço. Por exemplo, existe no mundo inteligível uma ideia de cadeira, que preexiste à cadeira-objeto.

O mundo sensível (mundo concreto) é aquele acessível pelos sentidos, isto é, materialmente palpável. A palavra sensível, nesse caso, é mais do que uma metáfora. Platão indica claramente que esse é o mundo aferível pelos sentidos: visão, tato, audição, paladar e olfato. Um mundo das aparências.

Quando se analisa a ordem imitativa platônica, tem-se:


- mundo inteligível;


- mundo sensível;



- arte.



A arte, por tomar como modelo o mundo sensível, fundamenta-se nas sensações. Consequentemente, tem uma falsa consciência de si mesma. Não há exagero algum em afirmar que o filme Matrix, lançado em 1999 pelos irmãos Wachowski, é um excelente exemplo de crítica à visão platônica de mundo. Na obra, há:

- o real distópico, destruído, pós-apocalíptico;
- a matrix, realidade aparente produzida pelo computador e vivida pela humanidade em 1999;
- a própria narrativa do filme, que reelabora e desconstrói a matrix.

Aristóteles, por outro lado, foi o responsável por definir a mímese como a representação das ações humanas pela linguagem. Na sua Poética, ele afirma que a imitação da natureza empreendida pela *tékhne* (arte) é a demonstração nova de uma verdade já conhecida. Enquanto Platão enxergava a mímese como essencialmente negativa, enganosa e falsa, Aristóteles irá enxergá-la como positiva. Trata-se, então, não de uma simples cópia do real, o que levaria a uma visão dualista e apartada entre origem e fim. A imitação, na verdade, é a do procedimento, da produção, isto é, a arte constrói sua verdade à maneira da natureza, aproximando-se dela, sem, no entanto, alcançá-la. Em uma palavra mais exata: reprodução. Além disso, Aristóteles chegou a refletir sobre a potencialidade de a imitação não só reproduzir tudo aquilo produzido pela natureza, mas também permitir aos seres humanos se completarem com o que a natureza não consegue lhes proporcionar.

Embora tenham surgido, ao longo da história da teoria literária, muitos autores que criticam a perspectiva mimética do autor da *Poética*, sua visão sobre a arte é, sem dúvida, a mais influente e a mais longeva.

Uma crítica bastante contundente à teoria reprodutiva de Platão e Aristóteles foi realizada por Roland Barthes. Para o filósofo francês, a mímese não é natural, mas cultural. No fundo, seria uma imitação pretensiosa da realidade associada a convenções elaboradas pelo **movimento realista**, desde então e até hoje o movimento literário mais influente, reverenciado e bem sucedido do ocidente. Ao se ler autores como o português Eça de Queiroz, por exemplo, percebe-se que suas longas e minuciosas descrições de cômodos de uma casa demonstram a pretensão do autor em afirmar: "eis o real, assim é o mundo". Para Barthes, no entanto, a construção cultural do realismo, em geral expressas no gênero romance, estão associadas a valores individuais e provincianos da burguesia. Consequentemente, o realismo seria uma conveniente defesa estética do próprio capitalismo.

O fenômeno da catarse está intimamente ligado à mímese. Segundo Aristóteles, em sua *Poética*, "pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade" (ARISTÓTELES: 131). Essa definição é consequência da visão pedagógica que Aristóteles e seu mestre, Platão, tinham da tragédia grega e do poema épico. A função social tanto do gênero épico quanto do gênero dramático em sua expressão trágica era a de ensinar, dar lição, moralizar a sociedade por meio da queda do herói. A expiação dos erros do protagonista seria vivida pelos cidadãos da pólis e, assim, todos compreenderiam as leis e as regras morais vigentes.

O processo catártico pode ser entendido por dois movimentos correspondentes que agem sempre na mesma direção:



terror e piedade;



- alívio e purificação.

Por exemplo, não é incomum que a população brasileira passe a ter empatia por um vilão de novela. Por que isso ocorre? Primeiro, porque dramaturgos, diretores e atores são capazes de tornar um personagem complexo. O resto do processo é responsabilidade da catarse. O sentimento de terror é o medo desconfortável de cometer os mesmos erros dos personagens. O de piedade, de buscar uma compreensão empática daquela queda de certa forma inevitável, daí o aprendizado moral de que falavam Platão e Aristóteles. Dito de outra forma, sente-se alívio por não estarmos na pele do personagem. E então é possível purificar-se de todo o tipo de ação irracional que levaríamos a cabo se não fosse a experiência estética.

VEROSSIMILHANÇA

Chama-se verossímil a ficção semelhante à verdade, que tem a aparência de verdadeiro. Nesse sentido, não se trata de considerar que a obra ficcional pretende representar a verdade (o real) tal qual ocorreu, mas organizar a narrativa a fim de que o discurso seja convincente. Ou seja, devido à sua natureza retórica, a ficção pode ser analisada e elaborada por meio de técnicas cuja finalidade é persuadir em nome não *da* verdade, mas em nome de *uma* verdade, aquela construída pelo próprio texto artístico com base em suas próprias regras e parâmetros.

A verossimilhança pode ser dividida em interna e externa.

A **verossimilhança externa** diz respeito à dualidade realidade X ficção. O mundo ao redor dos indivíduos apresenta alguns processos em certa medida

previsíveis e verificáveis. Por exemplo, sabe-se que copos de vidro quebram quando caem ao chão e que as pessoas não vivem até os 150 anos. Quando uma narrativa ficcional mostra uma cena em que copos de vidro flutuam no ar ou apresenta um personagem de 178 anos, fere a verossimilhança externa, uma vez que há um descompasso, uma fratura, uma diferença entre a realidade e a ficção. No entanto, isso não é um equívoco narrativo. Em geral, as pessoas aceitam quebras de verossimilhança externa quando há justificativas para tal.

A **verossimilhança interna** está relacionada à coerência lógica das regras propostas pela própria obra ficcional, uma vez que toma como base o princípio da não-contradição. Isso quer dizer que uma narrativa não pode quebrar as leis que sustentam seu próprio mundo. Esse é o motivo pelo qual personagens de Game of Thrones não atendem um iPhone, por exemplo, embora conversem sobre dragões.

SUSPENSÃO DA DESCRENÇA E ADESÃO

Quando um indivíduo decide que será o espectador de uma obra ficcional, deliberadamente abre mão de seu entendimento racional e previsível do mundo em nome de um contrato que estabelecerá a partir das regras elaboradas pela narrativa. Em nome da fruição estética e ainda que os eventos representados sejam espantosos ou inverossímeis quando comparados à lógica do mundo tal qual a conhecemos, esse espectador aceita como verdadeiras as premissas de um trabalho que pode ou não respeitar a “arquitetura do real”.

Esse contrato aceito pelos espectadores foi chamado de “suspensão voluntária da descrença” pelo filósofo inglês Samuel Taylor Coleridge, em 1817. Trata-se de uma expressão curiosa, porque parte do pressuposto de que os seres humanos são, por definição, descrentes. Ou, dito de outra

maneira, as pessoas costumam assumir uma posição cética, desconfiada, acerca do mundo à sua volta. Diante de uma obra ficcional, no enta elas abrem mão (suspendem) a desconfiança e abraçam a proposta do conto, romance, filme, peça, jogo etc.

A suspensão da descrença e, como consequência, a adesão do espectador/leitor à narrativa dependerá da verossimilhança interna. Caso haja uma quebra repentina das regras que regem um determinado mundo ficcional, o pacto poderá ser interrompido e a obra soará falsa, artificial. Isso acontece, por exemplo, quando filmes de ação apresentam um herói que, não sendo declaradamente imortal, não sofre arranhão algum e consegue sair das situações mais complicadas. Ou quando, em um filme de terror, todos os adolescentes tomam decisões estúpidas e acabam morrendo. Assim, cabe ao artista conhecer profundamente não apenas o universo ficcional que construiu, como também a tradição do gênero em que está se debruçando.

O FANTÁSTICO

Há, sem dúvida, leis responsáveis por organizar o mundo racionalmente apreendido pela maior parte dos indivíduos. Muitas dessas leis foram descritas pelas ciências: física, química e biologia. Porém, não apenas. Há determinados consensos sobre como as sociedades e os indivíduos reagem a determinados estímulos no tempo e no espaço.

O fenômeno do**fantástico** ocorre diante da presença de fenômeno sobrenatural que irrompe de repente e ameaça o que se entende por natural e natureza. A ação ocorre em um espaço similar ao que o leitor/espectador/jogador habita, o que dependerá do real tomado como referência. Assim, está centrado na dúvida, na vacilação, no conflito, no indizível e representa uma condenação para o protagonista, que se vê

frequentemente enredado em um “labirinto sem saída”. Efeitos comuns no leitor/espectador/jogador são medo e inquietude.

O fantástico teve origem no século XVIII, como resposta a um momento em que a pretensão de racionalidade do Iluminismo parecia dominar todo o campo de conhecimento do ocidente, inclusive a literatura.

O fantástico, ao questionar os parâmetros que sustentam a própria realidade sensível, reivindica qual é o lugar do discurso ficcional em um mundo no qual os chamados “discursos da verdade”, como a ciência e o jornalismo, por exemplo, parecem ganhar cada vez mais relevância como espaços de reflexão sobre a experiência humana na contemporaneidade.

O MARAVILHOSO

No **maravilhoso**, há, na obra ficcional, a presença de evento mágico que se mostra natural. Não há, como no fantástico, o irrompimento de um fato que confronta a natureza e a ordem do mundo. Os eventos são admitidos por conveniência pelos personagens. Assim, não há ameaça de transgressão, uma vez que se trata de um mundo autônomo, que não depende do que consideramos real.

É possível enquadrar nessa classificação obras como *Senhor dos Anéis* e *Game of Thrones*. A presença de fantasmas escravos de um vilão ou dragões voadores não espanta os personagens, tampouco os espectadores.
Atividade Extra

Nome da atividade: Ler a entrevista com o teórico David Roas sobre as origens, os desdobramentos e as potencialidades do fenômeno da ficção fantástica, disponível na Revista Literartes.

Link para a atividade: http://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/141486/1 3

Referência Bibliográfica

- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Edipro, 2011.
- BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 2004.
- ROAS, David. **A ameaça do fantástico**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Ir para exercício